

Hanno Ehrlicher*

Los límites de la alegoría del auto sacramental: comparación de dos controversias barrocas en Quevedo y Calderón

<https://doi.org/10.1515/iber-2023-2002>

Resumen: En el presente artículo se estudian dos casos de alegorizaciones problemáticas en autos sacramentales para compararlos e insertarlos en un horizonte histórico más amplio. El primero surgió en la disputa desatada entre Francisco de Quevedo y Juan Pérez de Montalbán a raíz de la publicación de la miscelánea de este último titulada *Para todos*, la cual incluía también dos autos sacramentales que Quevedo consideró poco ortodoxos. El segundo caso fue el concepto alegórico que presentó Calderón de la Barca en el auto sacramental *Las órdenes militares* y que tuvo como consecuencia una denuncia anónima al autor y la consiguiente condena inquisitorial. Los dos casos presuponen, aunque de forma muy desigual, una conversión medial: de drama escenificado a texto impreso. Ambos, cotejados, muestran la complejidad del horizonte normativo en el que se movía el arte alegórico en el Barroco español.

Palabras clave: alegoría, auto sacramental, Pedro Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán, Francisco de Quevedo

1. La alegoría y su ambivalencia en la era del Barroco

Tanto las formas literarias de lo alegórico como las prácticas de la interpretación hermenéutico-alegórica —igualmente variadas— constituyen un terreno complejo y resbaladizo de la investigación. Si bien hay cierto consenso en considerar el siglo

*Corresponding author: Prof. Dr. Hanno Ehrlicher, Romanisches Seminar, Universität Tübingen, Wilhelmstraße 50, 72074, Tübingen, Alemania, E-Mail: hanno.ehrlicher@uni-tuebingen.de

XVII, y con ello la época del Barroco, como la edad alegórica por excelencia,¹ no lo hay cuando se trata de valorar la función de ese esplendor que alcanzó la tradición alegórica. Para algunos es el punto de culminación de una estética premoderna y esencialmente medieval, para otros más bien síntoma ya de un amaneramiento artificial que anuncia la pérdida de una cosmovisión alegórica compartida basada en el espíritu cristiano y en estructuras feudales, y que estaría dando un primer paso hacia una combinatoria mundana cada vez más subjetiva y marcada por la pérdida de un horizonte de sentido transcendental.²

Lejos de pretender aclarar en esta contribución estas cuestiones fundamentales, sí que me gustaría proponer una lectura cruzada de dos controversias que demuestran la complejidad del horizonte normativo del siglo XVII en el que se tenía que insertar la práctica literaria alegórica. Esa complejidad la producía el entrecruzamiento y solapamiento de la concepción católica del mundo tal y como la prescribían la Teología y la Dogmática, las tradiciones retóricas literarias heredadas de la Antigüedad y renovadas en el Humanismo del XVI, y las nuevas pragmáticas de una literatura en vías de expansión que, para satisfacer el gusto de un público urbano, admitía —e incluso requería— ciertas innovaciones, aunque tuvieran aún que justificarse. Las dos controversias a las que me voy a dedicar ya han sido tratadas en la investigación especializada, pero hasta ahora no se han contrastado, por lo que espero que mi lectura cruzada aporte otro grano de arena al conocimiento y ayude, con un enfoque comparatista, a entender los casos en un panorama más amplio. Tal comparación se justifica, por una parte, por la problemática común de lo alegórico del auto sacramental y de sus límites, los cuales son materia de discusión en ambos casos. Por otra parte, hay una circunstancia accidental que comparten los dos autores protagonistas de las controversias, puesto que ambos eran caballeros de la Orden de Santiago y eminencias de las letras del Barroco español. Me refiero, claro está, a Francisco de Quevedo y Pedro Calderón de la Barca.

1 Peter-André Alt, *Begriffsbilder*, en un resumen del estado de la cuestión desde la perspectiva de la Filología alemana —muy útil todavía a pesar de sus años—, constató “que queda fuera de duda que la época del Barroco es la edad alegórica por excelencia, lo cual ha sido reconocido muy pronto por la investigación” (p. 8). (Todas las citas del alemán están traducidas por el autor de esta contribución, H.E.)

2 Tal fue la hipótesis defendida, entre otros, por Friedrich Ohly, cuya posición queda patente en la cita que tomo de Alt, *Begriffsbilder*, p. 11, nota a pie de página 22: “El significado de las firmas no tiene, en realidad, una dimensión de trascendencia teológica, más bien está al servicio de una autointerpretación del mundo a través de la descodificación de los signos creados en él por Dios, con lo que se da un sistema infinito de interpretación recíproca de todas las criaturas del mundo”. En una dirección semejante argumenta Sigmund Méndez, “Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo”.

2. La disputa entre Francisco de Quevedo y Juan Pérez de Montalbán: saber alegórico y distinción social

Francisco de Quevedo fue, sin lugar a duda, no solo el satírico más mordaz de su generación, sino también un maestro en la redacción de panfletos políticos. Su militancia como caballero de la Orden de Santiago la demostró con especial ahínco durante la disputa que se desencadenó a raíz de la propuesta de que el apóstol Santiago compartiera el patronato con santa Teresa de Jesús. En esta ocasión, Quevedo fue capaz de refutar en sus memoriales al mismísimo Felipe IV³. Aunque en este caso parecía actuar desinteresadamente y solo en honor del santo de su devoción, en otras ocasiones su defensa de la tradición y ortodoxia religiosa se reveló de forma aún mucho más evidente como un instrumento para luchar por los propios intereses y los bienes no tan inmateriales como pretendía. Si, para este fin, la “escritura interesada” de Quevedo se apropiaba incluso de géneros que no eran los más aptos —como el sermón, el memorial o el tratado⁴—, para los ataques directos a sus adversarios se servía de sus temidos panfletos, como el de la *Perinola*, dirigido contra Juan Pérez de Montalbán o, más en concreto, contra el misceláneo volumen titulado *Para todos* y publicado en 1632. Es esta una de las múltiples disputas literarias llevadas a cabo por Quevedo, una práctica acostumbrada en sus interacciones en el “primer campo literario español”, para formularlo con palabras de Carlos M. Gutiérrez, quien ha intentado analizar este “campo literario” del Siglo de Oro siguiendo el método de Pierre Bourdieu.⁵ Pero, a diferencia de las intervenciones anteriores de Quevedo contra Góngora y su “nueva poesía” (*La culta latiniparla, Aguja de navegar cultos*, etc.)⁶, en este caso no quedan tan claras ni la motivación inicial ni el objetivo concreto de la publicación de la *Perinola*.

Durante mucho tiempo se ha solido repetir la hipótesis, lanzada ya por Aureliano Fernández-Guerra y Orbe en su anotación del texto de Quevedo, de que la disputa fue motivada más que por una rivalidad directa entre Quevedo y Montalbán, por una tardía venganza del primero contra Alonso Pérez de Montalbán, padre de Juan

3 Sobre las disputas a propósito del patronato y la posición de Quevedo véase Erin Kathleen Rowe, *Saint and Nation*, especialmente pp. 95–98.

4 Remito aquí al estudio de Santiago Fernández Mosquera, “El sermón, el tratado, el memorial: la escritura interesada de Quevedo”.

5 Carlos M. Gutiérrez, *La espada, el rayo y la pluma*.

6 Abundan los estudios sobre esta disputa barroca. Véase, al respecto, Gutiérrez, *La espada, el rayo y la pluma*, pp. 63–75.

y librero que había editado, entre otros, una edición clandestina del *Buscón* en 1626 (Quevedo 1951: 463)⁷. Sin embargo, la crítica reciente ha demostrado que esta supuesta sed de venganza resulta insuficiente para explicar la intervención de Quevedo. La razón habría que buscarla más bien en la seria rivalidad de un joven escritor que disponía de una red de contactos muy útiles⁸ en un disputado campo literario, donde Quevedo intentaba asegurarse su posición de autor afamado y severo juez de la sociedad haciendo circular sus manuscritos directamente, sin pasar por la imprenta. Jauralde Pou, en sus reflexiones sobre esta particularidad de la transmisión predominantemente manuscrita de la obra de Quevedo, supone que lo que le habría molestado era que Montalbán, como ya lo indicaba en el título —*Para todos*— aspirara a llegar con su obra al máximo número de lectores posible y generalizar un saber erudito nutrido de diversas fuentes, lo que estaba en total oposición con el elitismo al ultranza quevediano (Jauralde Pou 1982: 164). De hecho, *La Perinola* no solo se mofaba de la erudición tan ostentativa de Pérez de Montalbán, sino que también se convirtió en “la obra quevediana de la que mayor número de fuentes manuscritas se conservan” (Fuente Fernández 1991: 104)⁹ y, con ello, en un éxito manuscrito y anónimo que rivalizaba —no solo por su contenido, sino también por su forma de circulación— con el superventas de Montalbán, que alcanzó cuatro ediciones en solo dos años, y durante el siglo XVII, nada menos que doce.¹⁰

La erudición del autor de *Para todos* es el blanco principal de Quevedo, quien intenta degradar desde el primer momento el capital simbólico y social de Pérez, de ese hijo de librero, al cuestionar —ya incluso en el título de su panfleto— (Quevedo 2020: 309) el saber del doctor “graduado no se sabe dónde; en lo qué ni se sabe ni lo sabe”. No está del todo claro si la mofa de Quevedo está justificada, pues no se sabe a ciencia cierta si Montalbán se doctoró o solo se licenció,¹¹ en cualquier caso, el género de la invectiva no busca palabras justas. Y, en cuanto a la erudición que ostentaba el autor vilipendiado, habría que preguntarse si se salió realmente tanto de las

7 Nota a pie de página a.

8 Sin lugar a duda, para esta red de contactos, Juan Pérez de Montalbán se podía servir del capital simbólico y social heredado de su padre, quien le ayudó también económicamente en su carrera literaria, como aclara Victor Dixon (2013: 512).

9 Sobre la transmisión manuscrita del *La Perinola* véase Fernando Plata Parga, “La transmisión textual de *La Perinola* de Quevedo”, y el prólogo a su edición del texto en Quevedo, *La perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán*, pp. 257–303.

10 Para la trayectoria editorial de *Para todos* véase María Grazia Profeti *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán* (1976: 73–98). El orden cronológico de las ediciones del *Para todos* es el siguiente: Madrid, 1632; Huesca, 1633; Madrid, 1633; Madrid, 1635; Madrid, 1640; Sevilla, 1645 (dos ediciones: una de Francisco de Lira, otra de J. López Román); Madrid, 1651; Barcelona, 1656; Alcalá, 1661; Alcalá, 1666; Madrid, 1681; Lisboa, 1691.

11 Véase al respecto la nota de Plata Parga (1976: 309), nota a pie de página 2.

prácticas acostumbradas en la época como para haber merecido una crítica tan acre contra su propia persona.

De hecho, la ostentación de erudición como parte de la estrategia de la auto-estilización del autor es bien conocida ya desde la publicación de *El Peregrino en su patria*, de Lope de Vega, amigo de Alonso Pérez de Montalbán,¹² autor de referencia y modelo también para Montalbán hijo, por lo que Quevedo tilda a este con malicia de “retacillo de Lope de Vega” (Quevedo 2020: 314). En el caso de Pérez de Montalbán, no obstante, la erudición no se despliega dentro del marco de un género literario claramente definido como fue el caso de Lope de Vega —la novela de aventuras de corte heliodoriano—, sino que se recupera la tradición humanística de la miscelánea, tradición a la que el mismo Lope de Vega también recurre el mismo año de 1632 con la publicación de la *Dorotea*¹³. Pero sí comparte una característica específica con el autor del *Peregrino*, la cual nos gustaría analizar con más detalle: la publicación de autos sacramentales dentro de una obra que no se dedica exclusivamente a este género teatral tan emblemático para la práctica católica de la Contrarreforma y tan cultivado en la España del siglo XVII. Vista la escasez de ediciones de autos sacramentales en el siglo XVII,¹⁴ resulta más evidente aún la conexión de la práctica de Montalbán con la de Lope de Vega, aunque fueran otras las circunstancias que motivaran la mezcla genérica.¹⁵ Si, en el caso de Lope de Vega, la erudición y la ostentación de una ortodoxia religiosa en el *Peregrino* correspondía sobre todo a una estrategia pragmática personal de auto-ennoblecimiento, Pérez de Montalbán tuvo que esquivar la prohibición de comedias y novelas de entretenimiento en el reino de Castilla, vigente desde 1625, y recurrió para ello a la tradición de la miscelánea —en consonancia también con lo que hace Lope de Vega de forma semejante en *La Dorotea*—¹⁶. La “amplísima dimensión que adquiere [...] la ortodoxia religiosa

12 Sobre estos vínculos véase el resumen que ofrece Victor Dixon, “New (and ancient) lights on the life of Juan Pérez de Montalbán” (2013: 511). Sobre la vida de Alonso Pérez Montalbán en general informa el estudio de Anne Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán*.

13 Claudia Dematté, a pesar de lo que sugiere el título de su artículo, “Mélanges et littérature mêlée de *La Dorotea* de Lope de Vega (1632) au *Para Todos* de Juan Pérez de Montalbán (1632)”, no se dedica realmente a comparar las dos obras misceláneas, sino que remite a los estudios de Guiseppe Grilli, quien se ha dedicado de manera extensa a la obra de Lope en su monografía *Intrecci di vita. Intorno a «La Dorotea» di Lope de Vega*.

14 La historia de publicación de autos sacramentales en el siglo XVII la resume Davinia Rodríguez Ortega, “Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII” (2018).

15 Más clara aún resulta la semejanza de prácticas entre Lope y Montalbán si se considera que José de Valdivielso había establecido otro modelo de antología, más especializada, con *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas*, en 1622.

16 Sobre los efectos de la prohibición en el mercado del libro véase también el estudio de Moll, “Diez años sin licencia para imprimir comedias” (1974).

contrarreformista”(Laplana 2019: 364) en *Para todos* corresponde, pues, a la presión fáctica de comprobar la ejemplaridad del material publicado. Pero esta utilidad pragmática no es razón para que se cuestione la sinceridad de la fe de un autor que fue también licenciado en Teología y miembro de la Congregación de San Pedro de Sacerdotes Naturales de Madrid. Y tampoco justifica que haya que cuestionar la ortodoxia de esa fe como lo hace Quevedo en la *Perinola* al poner en duda la legitimidad teológica de la concepción alegórica en la que se basan sus autos sacramentales, *El Polifemo* y *Escanderbech*. Y los critica aun sabiendo que estos ya habían sido representados en fiestas sacramentales mucho antes de su publicación y que, por lo tanto, habían pasado el control de las autoridades competentes. Veamos los reparos que pone por boca del personaje de don Blas:

En los autos no habrá nada, que, como son sacramentales, es fuerza que estén aprobados dos veces, una para representarlos y otra para imprimirlos. —¿Cómo que no habrá nada? —dijo don Blas—. No hay nada que no sea execrable, indecente y escandaloso: son tales, que no digo que los censuro, sino que los delato. Lo primero, que en el auto de *Polifemo* hay una novedad, que hasta ahora había diablo cojuelo solamente, y ya hay diablo tuerto con solo un ojo, porque Polifemo es el diablo. No cabía un cabello entre el oír “diablo” y clamorear la vieja con las quijadas un “arredo vayas” Y prosiguiendo don Blas, dijo: —Por ir con la fábula, hace a Cristo Ulises. Esta no es alegoría sino algarabía; no hiciera cosa tan mal sonante ni indecente un moro buñolero, porque la persona de Cristo no se ha de significar por un hombre que los mismos gentiles e idólatras le llamaron *engañador*, *embustero* y *mentiroso*. Ya se ve en Homero, que repetidamente le nombra *lleno de engaños* y *engañador*, y en Sófocles [...] Pues ¿cómo será Ulises representación de Cristo con los atributos y propiedades del diablo? (2020: 262–264)

Quevedo también cuestiona la ortodoxia del auto *Escanderbech*, pero no ataca tan directamente el fundamento de lo alegórico al negar la posibilidad de alegorizar la fábula, sino que se limita a dos pasajes concretos que se citan *in extenso* y con los que pretende corroborar la falta de saber doctrinal teológico de Montalbán. Para calificar el arte alegórico de su contrincante como ‘algarabía’, reactiva todo el ingenio conceptista que ya había empleado en sus sátiras contra Góngora¹⁷ y la poesía nueva, y vuelve también a fusionar el nivel de la poetología con el de la ortodoxia religiosa, equiparando la falta de ortodoxia en el campo de la literatura, guiada todavía por las normativas de la retórica, como prueba de esa falta también en el ámbito de la religión. En el terreno de la lírica, Quevedo podía hablar con la autoridad que le otorgaban sus propias obras, lo que no era el caso en el género del auto sacramental, del que se abstuvo por completo en su práctica literaria. Montalbán,

17 En concreto aprovecha aquí el doble sentido del término “algarabía”: como sinónimo de lengua árabe y, por extensión, “cualquiera cosa hablada o escrita de modo que no se entiende” (véase la anotación 308 en Quevedo, 2020: 362).

desde luego, no ofrece en *Para todos* una justificación poetológica de sus autos sacramentales, los cuales ya habían sido representados y cuya legitimidad y ortodoxia estaban fuera de duda. De hecho, en *Para todos*, las piezas, más que como nuevos textos para la lectura, se presentan como documentación y recreación escrita de la puesta en escena. A los dos autos Montalbán antepone un resumen de la historia en la que se basan suponiendo que, así, el público apreciaría mejor la técnica de la alegorización y su puesta en escena, es decir, la relación concreta de los “argumentos” con el “asunto” del sacramento eucarístico:¹⁸ “Con esta breue aduertencia de la historia de Escanderbech, los que no la sabían, escucharon con más gusto el Auto que representó la Belera con grande bizarría, espíritu, y acierto” (1632: fol. 228 r).

La práctica de la fiesta sacramental en el siglo XVII requería un argumento nuevo cada año para el mismo asunto, lo que implicaba, lógicamente, abrir lo más ampliamente posible el espectro de los argumentos tratables. Quevedo, en la *Perinola*, intenta limitar *ex post* la amplitud de ese abanico de posibilidades con argumentos de la tradición humanística que, según él, impiden alegorizar al personaje de Polifemo como *figura diaboli* y al de Ulises como figura de Cristo. Igual que en el caso de las invectivas contra la ‘poesía nueva’ de Góngora, Quevedo se erige en defensor conservador de las normas heredadas y recrimina la ‘novedad’ de alegorizar el episodio de la Odisea. Para hacerlo, tiene que desambiguar una tradición que, en contra de lo que Quevedo pone en boca de su portavoz Don Blas, sí contaba ya con las posibilidades de cristianizar la figura de Ulises, por lo que la práctica de la alegorización de Montalbán se puede justificar también por la tradición, si bien apoyándose en otra línea de la hermenéutica de Homero. En esta dirección ha argumentado tanto la crítica moderna, concretamente Edward Glaser (1960), como —ya mucho antes— fray Diego de Niseno, el supuesto autor de la *Zurriaga de la Perinola*, texto este que apareció de forma anónima como respuesta al panfleto de Quevedo.¹⁹ Mientras esta respuesta pretendía “castigar” con más erudición al castigador Quevedo, el mismo Pérez de Montalbán optará por otra vía. Con su *Trompa* no pretende tanto defender su propia escritura ni justificarse con erudición (aunque también lo

¹⁸ La tan citada diferencia entre “argumento” y “asunto” como fundamento del concepto alegórico la describe Calderón en su prólogo al lector en *Autos sacramentales alegóricos y historiales*:

“Avrá quien haga fastidioso reparo de ver, que en los mas de estos Autos están introducidos vnos mismos personajes, como son, la Fe, la Gracia, La Culpa, La Naturaleza, El Judaísmo, la Gentilidad, &c. A que se satisface (o se procura satisfacer) con que siendo siempre vno mismo el assumpto, es fuerça caminar á su fin con vnos mismos medios, mayormente, si se entra en consideracion, de que estos mismos medios tantas vezes repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento” (Calderón 1715: pp completar)

¹⁹ Véase la edición crítica del texto por Fernando Plata Parga, “La zurriaga de Perinola: edición crítica de un texto inédito contra Quevedo” (2019). La defensa de los epítetos positivos asignados a Ulises se despliega en pp. 104–107.

haga en cierto modo), sino que decide sobre todo devolverle la sátira a su agresor. Así, le da la razón en sus juicios sobre el diablo, puesto que Quevedo habría sido “testigo de vista”:

Los defectos que les pones [a mis autos sacramentales]: en cuanto al Polifemo, dices que le hago diablo de un ojo. En eso lo erré, y te concedo la razón, pues eres solamente quien lo puede juzgar como testigo de vista (aunque mal empleada en tus pies), y no me espanto, que si yo hubiera estado allá, había de hacer lo mismo. (1961: 46)²⁰

No sólo para Pérez de Montalbán la cojera viene a ser la prueba de su vena satírica diabólica:

Pero sobre todo me consuela una sola cosa: que a ti te llame el pueblo maldiciente, con la cual estoy contento porque te conocen, y me conocen. Te conocen por maldiciente, y me conocen por humilde [...] te conocen por caballero; me conocen por sacerdote. En fin, te conocen como hombre inútil [...], y me conocen por hombre hecho y derecho. (1961: 46)

Quevedo era entonces, para sus detractores, el verdadero “diablo cojuelo”²¹ que, en sus sátiras, osaba transgredir los límites de la norma social con tal impiedad que superaba con creces la gravedad que pudieran tener unas alegorías demasiado novedosas.

Al quedar impresos los autos es cuando se convierten en objeto de disputa literaria. Dentro de la línea de las publicaciones, Pérez de Montalbán opta, emulando a Lope de Vega, por la literatura miscelánea que mezclaba las letras humanas con las divinas, por lo que, en el premoderno campo de la literatura, las cuestiones de fe se entrelazaban necesariamente con las disputas motivadas por el ego de los autores, por sus deseos de prestigio y reputación, y también por las diferentes maneras de ver la función de la literatura, más popular en el caso de Montalbán, más elitista en el de Quevedo.

Después de *Para todos* y pasados algunos años se vuelven a publicar autos sacramentales mezclados con otro tipo de textos, como lo hiciera Tirso de Molina con *Deleitar aprovechando* (1635). Pero en general, se percibe, ahora dentro de la muy corta serie de autos publicados, una especialización que lleva hasta el primer volumen de *Autos sacramentales alegóricos y historiales*, de Calderón, aparecido en la Imprenta Imperial de Madrid en 1677.

²⁰ Pérez de Montalbán, *Trompa del doctor Juan Pérez de Montalbán*, cit. por la edición de Raúl A. del Piero, “La respuesta de Pérez de Montalbán a La Perinola de Quevedo” (1961).

²¹ Véanse las citas que comprueban esta fama de Quevedo en Enrique Rodríguez Cepeda, “Quevedo en el espectro de *El diablo Cojuelo* de Luis Vélez” (1998: 173).

3. La censura de la alegoría en *Las órdenes militares* de Calderón

En este volumen —la única edición de autos de Calderón autorizada en vida por el propio autor— encontramos también la pieza *Las órdenes militares*, piedra de toque en el segundo caso de censura de la alegoría en el auto sacramental con caballero de Santiago que queremos analizar en esta contribución. Aquí, el censor de lo alegórico no fue un literato, sino la Inquisición, encargada de vigilar la ortodoxia no solo de todo lo que se publicaba por escrito, sino también de lo que se iba a representar en los teatros, fuera en los corrales o en los carros. En el libro de 1677, que presenta la versión rescrita y finalmente aprobada de la pieza, no queda rastro ya del conflicto que el autor lidió con la Inquisición en 1662 cuando, después de una primera representación, se prohibió la pieza, pero se puede reconstruir bien —y José María Ruano de la Haza lo ha hecho en su edición crítica (Calderón 2005: 9–59)— a través de los documentos inquisitoriales. En principio, nadie dudaría de la ortodoxia de Calderón, quien, después de su ordenación como sacerdote, abandonó la producción de comedias para dedicarse únicamente al género religioso del auto sacramental.²² Y nadie dudaría de su maestría y dominio del modo alegórico “a dos luces”. Pero, en este caso concreto, no solo se denunciaron elementos puntuales del texto, sino la construcción alegórica en su conjunto o “toda su disposición y traza”, como apunta el anónimo en su escrito:

introducir pruebas de la pureza de Cristo señor nuestro recurriendo a la Purísima Concepción de su Madre Santísima, concebida sin pecado original, interponiendo con estilo de memorial la mancha de la culpa original en la naturaleza humana y pasando a que la sentencia de esta causa será la bula de Su Santidad dada en fervor de la sentencia de la preservación de la Virgen Santísima, declarando el objeto de la fiesta. Esta disposición y traza incluye cómo se afirma en el auto que la pureza de Cristo Redentor y Señor Nuestro depende de que la Virgen Santísima hubiera incurrido en la culpa original, Cristo Señor Nuestro en ninguna manera la incurriría ni podía incurrir, y de la forma en que el auto se representa y lo que en él se dice pudieran entender los oyentes, con su ignorancia, estaba dependiente la pureza de Cristo Señor Nuestro de la preservación de su madre de la culpa original, lo cual es de grande peligro en el pueblo por ser la materia gravísima, y daño que se debe estorbar en la forma que queda dicho, que es prohibirle. (2005:180)

²² Manfred Tietz supone por este hecho que “El propio Calderón parece haberse decidido en contra de una cultura laica independiente tras su ordenación en 1651, al menos para su persona”, pero también advierte que tampoco se convirtió en uno de los “teatrófobos” de su tiempo. (“Das auto sacramental: Ansätze zur Gesamtdeutung einer literarischen Gattung des spanischen Theaters” 2019: 31).

José María Ruano de la Haza, en su estudio del caso, reconoce que esta recriminación teológica estaba bien justificada²³ y que Calderón había sacrificado en esta circunstancia las exigencias de la dogmática en pro de la eficacia dramática de la alegoría. El caso es interesante, añade, por plasmar un problema metodológico básico para la investigación: el de poder discriminar cuál de las tres versiones que se conocen del texto debería ser considerada más legítima, la del manuscrito que Calderón quería llevar a las tablas en 1662 —esto es, antes de la prohibición—, la versión adaptada para satisfacer las objeciones de la Inquisición o la que finalmente se representó en 1671 y se imprimió también en la *Primera Parte*. Más allá de las cuestiones sobre la metodología ecdótica que se debería aplicar para fijar correctamente el texto —la crítica genética optaría por documentar todo el proceso histórico lo mejor posible— el caso de este auto con alegoría disputada sirve también para problematizar la diferencia entre la concepción escenocéntrica del drama y la textocéntrica, tan fundamental en los estudios del teatro.²⁴ Que el propio Calderón era muy consciente de la diferencia entre la representación con sus características particulares y el texto impreso lo constata al formular sus “anticipadas disculpas” al lector:

Parecerán tibios algunos trozos, respeto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es, que el que los lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería, sin entero juyzio de lo que es, que muchas veces descaece, el que escribe de sí mismo, por conveniencias del Pueblo, u del tablado. (1715: XV)

El paso del auto manuscrito, que servía como documento para la puesta en escena, al auto publicado, que no prepara ni anticipa el espectáculo, sino que tan solo lo ‘recuerda’, implica siempre un cambio de la concepción escenocéntrica a otra más textocéntrica. Pero, en el caso concreto de *Las órdenes militares*, cuando se iba a producir ese paso, la Inquisición prohibió la primera versión, de modo que la censura, aunque no se mencione de forma explícita, podría haber motivado implícitamente también la sujeción a la Madre Iglesia y su ortodoxia tan subrayada por Calderón: “si en lo dicho, o por decir huviere vna sola voz, que dissuene a la pureza de la Fe, o al decoro de las buenas costumbres, desde luego la delato, la detesto, y la retrato, y de allí pido a Dios el perdón, y a ti la enmienda” (1715: XV).

Frente al *sermo humilis* del autor, en el que se disculpa por sus posibles faltas, el anterior elogio de Ángel Pascal Rubio dirigido a Joaquín Ponce de León, con el que

²³ En su valoración del caso discrepa por completo de Barbara E. Kurz, quien juzgaba que “la acusación inquisitorial de herejía contra Calderón es implausible y la prohibición de su auto estaba mal fundada, dado el contenido encomiástico de LOM y dada la ocasión incomparablemente piadosa de la representación” (1994: 147).

²⁴ Sigo, con esta oposición terminológica, a Oswald Ducrot y Jean Marie Schaeffer en el *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1995: 740).

se abre el espacio paratextual de los *Autos sacramentales alegóricos y historiales de Calderón*, no deja lugar a dudas del firme catolicismo del autor ni de su valor literario: “Viendo, pues, mi atención que el assumpto del Libro es el más soberano, el Autor el más celebre, que ha sellado la cumbre del Parnaso Español, y la obra la más alta y erudita, no me ha quedado arbitrio en la elección del Patrocinio” (1715: III).

Estos paratextos se reproducen de forma idéntica en las ediciones posteriores y ya póstumas (1690 y 1715) de esta primera antología de autos —cuyo autor es ahora exclusivamente Calderón²⁵—, con lo cual se convierten en parte del complicado proceso de canonización del dramaturgo que se llevó a cabo a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Al final se convertirá en el icono cultural nacional por excelencia cuyo catolicismo esencialista será ensalzado positivamente por los tradicionalistas y criticado por los renovadores ilustrados.²⁶

4. Coda: Miseria y esplendor del auto alegórico en la modernidad ilustrada

Con esta conversión de Calderón en controvertido icono nacional, sus *autos sacramentales* empezaron a ser considerados el culmen del catolicismo barroco y, precisamente por ello, criticados por ilustrados como Nicolás Fernández de Moratín, quienes iniciaron una controversia que se llevó a cabo sobre todo en *El Pensador* (Pérez-Magallón 2010: 141–150), un periódico del tipo de los llamados “espectadores”, muy característico del siglo ilustrado.²⁷ Estas disputas prepararon ya el terreno discursivo para la prohibición de la representación de los autos sacramentales, im-

²⁵ Los autos sacramentales de Calderón habían sido publicados ya antes, pero siempre dentro de antologías de varios autores, como se puede apreciar en el listado comentado de Davinia Rodríguez Ortega: “Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII” (2018).

²⁶ Sobre este proceso informa el excelente estudio de Jesús Pérez-Magallón, *Calderón. Icono cultural e identitario*, quien afirma que en la polémica en torno a la obra de Calderón en los siglos XVIII y XIX se puede “observar que no solo los tradicionalistas, sino también los reformadores se valen de esta imagen ideologizada de Calderón como base de su argumentación. El que nadie ofrezca una visión alternativa de la obra del dramaturgo significa que la apropiación conservadora de la figura de Calderón se ha asimilado hasta tal punto que la creencia de que sus comedias son la encarnación de los valores tradicionales parece haberse convertido en un dato incontrovertible de la realidad” (2010: 32).

²⁷ A este tipo particular de la prensa ilustrada y su repercusión en el ámbito de las culturas románicas se ha dedicado especialmente Klaus-Dieter Ertler, *Moralische Wochenschriften in Spanien*, Klaus-Dieter Ertler et al., *Die “Spectators” in Spanien – die kleinen Schriften der 1760er Jahre*, y Klaus Dieter Ertler et al., *Die “Spectators” in Spanien – die kleinen Schriften der 1780er Jahr* (2014).

puesta finalmente en 1765 con el argumento de que los teatros eran “lugares muy impropios y los comediantes instrumentos muy indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan”. Por ello “se ha servido S.M. de mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados bajo título alguno [...]” (Hertrampf 2018: 241).

La caída en desgracia de los autos sacramentales en España se debe, por una parte, a un contexto ilustrado muy específico, ya que aquí la Ilustración produjo la paradoja particular de la aspiración a una renovación nacional patriótica que se nutría de lo extranjero y la lucha contra el estigma de la alienación de la cultura propia.²⁸ Por otra parte, los cambios de la estética hacia un nuevo sistema normativo de orientación coincidieron con una desvalorización del arte alegórico, como podemos constatar en muchos otros contextos culturales. En Alemania, por ejemplo, el cambio epistemológico de la estética se puede observar en los héroes de la ilustración literaria como Gottsched y Lessing, aunque un análisis detallado como el que ha realizado Peter André Alt también muestra la complejidad de este cambio (1995: 351–467). En España, comparado con el discurso estético alemán, el furor anti-alegórico ilustrado está, en mi opinión, más politizado y es también más reduccionista. Desde la perspectiva del siglo XVIII, el arte alegórico de Calderón pierde sus ambivalencias. Se tendió a reconstruir el catolicismo barroco como un horizonte religioso aparentemente homogéneo, añorado por unos y repudiado por otros. No obstante, los casos que hemos analizado son muestra de lo contrario. La prohibición del auto sacramental *Las órdenes militares*, por contar con una construcción alegórica poco ortodoxa, demuestra que incluso el autor —sacerdote y miembro de la Orden de Santiago—, a quien se le llegó a considerar el más santo de los varones, no se libró de entrar en conflicto con la Inquisición. Y la disputa entre Quevedo y Pérez de Montalbán nos muestra que hasta un caballero de la Orden de Santiago podía comportarse como un verdadero diablo cojuelo y que, en el Barroco, la alegoría sacra no solo tenía su margen de interpretación, sino que incluso podía convertirse en instrumento de lucha en el campo literario premoderno.

28 Esta paradoja cultural y las tensiones que derivan de ella han sido analizadas especialmente por Christian von Tschilsche, *Identität der Aufklärung – Aufklärung der Identität* (2009).

Bibliografía

- Alt, Peter-André (1995): *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*, Tübingen: Niemeyer.
- Calderón de la Barca, Pedro (1715): *Autos sacramentales, alegóricos y historiales*, Madrid: Rubio [en línea: <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/calderon1715c>, 30/06/2022].
- Calderón de la Barca, Pedro (2005): *Las órdenes militares*, ed. José María Ruano de la Haza, con introducción y notas, del texto de la representación original y de los papeles de la Inquisición. Pamplona: Universidad de Navarra/ Kassel: Reichenberger.
- Cayuela, Anne (2005): *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*. Madrid: Calambur.
- Del Piero, Raúl A (1961): “La respuesta de Pérez de Montalbán a La Perinola de Quevedo”, *PMLA* 76, pp. 40–47.
- Dematté, Claudia (2003): “Mélanges et littérature mêlée: de la *Dorotea* de Lope de Vega (1932) à le *Para Todos* de Juan Pérez de Montalbán (1632)”, en: Courcelles de, Dominique (ed.): *Ouvrages miscellanées et théories de la connaissance à la Renaissance*, Paris: École Nationale de Chartres, pp. 185–195.
- Dixon, Victor (2013): “New (and ancient) lights on the life of Juan Pérez de Montalbán”, *Bulletin of Spanish Studies* 90, 4- 5, pp. 509–534.
- Ducrot, Oswald/ Schaeffer, Jean-Marie (1995): *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Éditions du Seuil.
- Ertler, Klaus-Dieter (2003): *Moralische Wochenschriften in Spanien: José Clavijo y Fajardo: El pensador*. Tübingen: Narr.
- Ertler, Klaus Dieter/ Hobisch, Elisabeth/ Humpl, Andrea Maria (2014): *Die “Spectators” in Spanien – die kleinen Schriften der 1780er Jahre: La pensatriz salamantina, El curioso entretenido, El apologista universal, El corresponsal de apologista, El teniente del apologista universal, El duende de Madrid, El observador, El argonauta español, Frankfurt. a. Main et al.: Lang*.
- Fernández-Mosquera, Santiago (1998): “El sermón, el tratado, el memorial: la escritura interesada de Quevedo”, *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana* 2, pp. 63–86.
- Fuente Fernández, Francisco Javier/Fuente Fernández, Jesús (1991): “Francisco de Quevedo y Villegas: *La Perinola* (a través del manuscrito leonés)”, *Estudios humanísticos. Filología* 13, pp. 101–124.
- Glaser, Edward (1960): “Quevedo versus Pérez de Montalván: The Auto del Polifemo and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain”, *Hispanic Review* 28, 2, pp. 103–120.
- Grilli, Guiseppe (2008): *Intrecci di vita. Intorno a «La Dorotea» di Lope de Vega*, Napoli, Il Torcolire – Università di Napoli L'Orientale.
- Gutiérrez, Carlos M (2005): *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Hertrampf, Mariana Ortrud M (2018), *Der '(un)heilige' Raum: die Dimensionen des Raumes im “auto sacramental”: eine (raumtheoretische) Gattungsgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Postmoderne*, Berlin et al.: Peter Lang.
- Jauralde Pou, Pablo (1982): “La transmisión de la obra de Quevedo”, en: García de la Concha, Víctor (ed.): *Homenaje a Quevedo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 163–172.
- Kurz, Barbara E (1994): “Calderón de la Barca contra la Inquisición: *Las Órdenes Militares* como proceso y como pieza”, en: Villegas, Juan (coord.): *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 3, Madrid, pp. 146–154.
- Laplana Gil, José Enrique (2019): “La erudición en el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán”, en: López Poza, Sagrario et al. (eds.): *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 359–373.

- Méndez, Sigmund (2006): “Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo”, en: *Andamios: revista de investigación social* 4, pp. 147–180.
- Moll, Jaime (1974): “Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española* 54, pp. 97–103.
- Pérez de Montalbán, Juan (1632): *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos*, Madrid: Imprenta del Reyno: [en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445r2>, 30/06/2022].
- Pérez-Magallón, Jesús (2010): *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*, Madrid: Cátedra.
- Plata Parga, Fernando (2006): “La polémica en torno a *La Perinola* de Quevedo con un texto inédito”, *La Perinola* 10, pp. 245–255.
- Plata Parga, Fernando (2017): “La transmisión textual de *La Perinola* de Quevedo”, en: Alonso Veloso, María José (ed.): *Quevedo en su contexto europeo. Política y religión. Traducciones y textos burlescos*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 165–184.
- Plata Parga, Fernando (2019): “La zurriaga de Perinola: edición crítica de un texto inédito contra Quevedo”, *La Perinola* 23, pp. 85–127.
- Profeti, María Grazia (1976): *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova.
- Quevedo, Francisco de (1951) [1859]: *Obras*. Ed. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, Madrid: Real Academia Española.
- Quevedo, Francisco de (2020): *La perinola al doctor Juan Pérez de Montalbán, graduado no se sabe dónde; en lo qué ni se sabe ni él lo sabe*, ed. Fernando Plata Parga, en: Alonso Veloso, María José (coord.): *Obras completas en prosa VIII: Elogios, polémicas y juicios literarios*, pp. 251–382.
- Rodríguez Cepeda, Enrique (1998): “Quevedo en el espectro de *El diablo Cojuelo* de Luis Vélez (la clave del ‘Para todos’ de Pérez de Montalbán)”, *Edad de oro* 17, pp. 169–176.
- Rodríguez Ortega, Davinia (2018): “Publicación de autos sacramentales en el siglo XVII: volúmenes propios, colectivos y misceláneas”, *Revista de Filología Española* 98,1, pp. 161–184: [en línea: <https://doi.org/10.3989/rfe.2018.07>, 30/06/2022].
- Rowe, Erin Kathleen (2011): *Saint and Nation: Santiago, Teresa of Avila, and plural identities in early modern Spain*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
- Tietz, Manfred (2019): “Das auto sacramental: Ansätze zur Gesamtdeutung einer literarischen Gattung des spanischen Theaters im Spannungsfeld zwischen profaner und religiöser Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts”, *Helix. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft* 12, pp. 14–38: [en línea: <https://doi.org/10.11588/helix.2019.0.64372>, 30/06/2022].
- Tschiltschke, Christian von (2009): *Identität der Aufklärung – Aufklärung der Identität: Literatur und Identitätsdiskurs im Spanien des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana.
- Vivar, Francisco (2000): “El poder y la competencia en la disputa literaria: *La Perinola frente al Para todos*”, *Hispanic Review* 68, pp. 1–13.
- Vivar, Francisco (2006): “Continuidad y ruptura en la dedicatoria del Siglo de Oro: el *Para todos* de Pérez de Montalbán”, *Revista de estudios hispánicos* 33, 2, pp. 115–127.